

法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

プロレタリア芸術運動理論の動向：「芸術大衆化論争」・「芸術的価値論争」および蔵原惟人の理論構造をめぐって

著者	新井 俊一
雑誌名	日本文学誌要
巻	4
ページ	51-58
発行年	1959-11-16
URL	http://hdl.handle.net/10114/00018992

などをはじめとする日本近代文学が日本近代のインテリゲンチヤおよび民衆の深部にめざめはじめた近代的な人間的な諸要求にインスパイヤされ、また逆にそれを刺激し引き出して困難な条件のなかで近代的な自我の自覚とその確立をめざしてつきすんできたということ、を岩城準太郎は充分に把握することができなかったのである。そしてそれ故に、『明治文学史』は日本近代文学のうち深く含まれてゐる根深い諸問題をえぐり出しそれを打開してゆく可能性を求めるといふ近代文学史叙述となりえなかったのであるが、だからといってそこでなされた達成をしりぞけることは許されないであらう。その近代的文学観念の把握のアイマイさ、近代文学への主体的要求の欠如、あるいは作品評価の常識性などいくつかのマイナス面をあげ

ることができるとしても、そこに示された合理的な側面は、たとえばそれが実証的操作の技術化へおちいる危険性があるとしても、やはり評価されなければならない。その後の近代文学史叙述にこの『明治文学史』が与えた影響は、とくに文献的、資料的、伝記的な個々の領域における研究、または時代区分や叙述の形式など決して少くないのである。この点については、この後の近代文学史叙述の個別的な検討のなかで明らかにしていきたいと思う。（本学大学院学生）

後記

この「日本近代文学史叙述の研究」の第二回として、「日本現代文学」（相馬御風ら執筆、明治四十二年）「近代文芸史論」高須梅溪（大正十年）を取上げる予定である。

プロレタリア芸術運動理論の動向

——「芸術大衆化論争」・「芸術的価値論争」および蔵原惟人の理論構造をめぐって

転向文学研究会

「意味の歴史的転化」ということばがある。一九二九年十一月『プロレタリア芸術教程』第二輯（世界社）に、芸術的価値論争の一環として『芸術的価値と政治的価値』をかいた三木清は、これにおいて、「意味の歴史的転化の原則」によって芸術の芸術的価値と政治的価値をときあかした。すなわち三木清は、芸術は政治的価値のみ

でなく、道徳的価値、宗教的価値、そのほかあらゆるイデオロギー諸形態としての価値をもちうるとして、それらの関係を歴史的にあきらかにしたのち、それにもかかわらず、なぜいままさに政治的価値が問題になるのか、と問題を提出して、マルクシズムと政治との関係を考察し、「マルクス主義の文学にとっても政治は附加的な若

くは随伴的なものではなく、却って政治はこの文学の内面的構造そのもののうちに織り込まれているのでなければならぬ。」と結論した。この三木清の論文は、当時、芸術の芸術的価値と政治的価値について論述されたおおくの論文のなかで、今日でもなおよむにたえるもつともすぐれた論考であるが、ここで三木清は、「意味の歴史的転化」ということばの意味を、「意味遊離と意味賦与とは相聯繫して意味の歴史的転化の原則なるものを確立する。」というぐあいにもちいている。これは、芸術についていえば、時代の変遷とともに芸術はさきの時代においてあたえられていた意味を消滅し、あたらしい意味を社会からあたえられる、という程度の意味である。だが、すくなくともこの理論は、芸術の価値を、その内在性においてではなく、社会——享受者の側からとらようとする視点をもっており、注目にあたりする。このような視点は、芸術の概念を「はつきりと創造と享受のふたつにわけて、これを享受の側からみるときは、優れた古典は時代を超えて生命をもつという命題は、相対性にさらされざるをえない。この場合、わたしたちのいうる唯一のことは、優れた古典もまた、滅びることもあるし、蘇生することもある」ということだけである。」「(上部構造とは何か)」「思想」一九五八・一」という吉本隆明とかさなりあう。しかし吉本は、ここで芸術の価値を必要以上に「はつきりと創造と享受のふたつにわけて」とらえてしまったために、創造と享受の関係そのものの複雑な歴史的变化をみおとしてしまっている。吉本のいう創造と享受の関係は、歴史的にいうならば近代における創造と享受の関係であって、わたしがこれからのべる「芸術の相対化」によっててらしてみれば、ならん固執する根拠のないものである。

「意味の歴史的転化」ということばの意味は、わたしのかんがえてはつぎのようにも理解されなければならない。それは、芸術の概念そのものが歴史的に変化しているということである。ただしこれは、「芸術」という概念そのものが近代においてはじめて確立されたものである。三木清の論文では、このことは萌芽的にほのみえていゐる。吉本隆明は、芸術の価値を相対化することはできたが、これについて考察することをおこたつたために、近代におけるの芸術概念を絶対化してしまった。ここから現代芸術にたいする創造的なヴィジョンがうまれないのは当然である。だから吉本は、「日本の社会主義が実現される前も、実現されてからも、大衆は戦後文学も読むだろうし、大仏次郎も吉川英治も江戸川乱歩も読むだろうことは自明の理である。」「(芸術大衆化論の否定)」「現代批評」第三号一九五九・五)などという、創造者としてきわめて無責任な発言をしなければならなくなってしまった。

ながながと、蔵原理論には直接関係のないことをのべてきたがこれはわたしのこの文章での包括的なモチーフであるので、どうしてもいっておかなければならなかった。現在わたしたちにとって必要なことは、近代芸術、なかんずくプロレタリア芸術を、歴史的に相対化することによって、転形期としての今日以後の芸術の課題をあららかにすることにあるはずである。

1

すくなくとも、「芸術」というそのものが、近代においてそのほかのイデオロギー諸形態から独立して、ひとつの相対的に独自の分野をあたえられたものであることをおもいおこすならば、今日におけるような芸術のありようが、永続するものとかんがえる、なんの

根拠もないことはおのずからあきらかである。

たとえば、今日宗教芸術とよばれている中世につくられた芸術的表象は、当時にあつては、宗教的いのりの対象であつて、今日におけるような芸術としての享受の対象ではなかつた。ところが、この中世において宗教的意図をもつてつくられたものが、今日、わたしたちの芸術的享受の対象になりうる時、その宗教的価値はすでに消滅し、わたしたちによつてあたらしい意味があたえられているのである。だから、問題をすこしずらすならば、ふるい芸術が時代をこえて生命をもちうるということは、わたしたちが、現在という歴史的時点において、それについてあたえる意味に、その芸術がたえられえているということにほかならない。

このように、たしかに芸術は近代において独立した。しかし、この独立がもたらしたものは、芸術それ自体の存在の危機であつた。芸術が、そのほかのもろもろのイデオロギー諸形態からわかれ、相對的にひとりだちしたということは、そのことが、芸術そのものについて、その享受者の主体的な行為——参加の必要を要求するようになったということでもある。しかし、その独立の過程において、大衆的な基礎にたつてその独立をなしとげえなかつた芸術は、すでに大衆の芸術的享受の対象としては、きわめて不十分なものでしかなく、その存在をあやうくしていったことは当然であつた。

このような芸術の危機にあたり、その享受者大衆との分離を、政治的効用の目的をもつてうめようとこころみたのが、プロレタリア芸術運動における大衆化の志向である。もとよりマルクス主義の芸術にあつては、その特質が、政治——いふなれば階級闘争を根源的にふくみこむところにある以上、プロレタリア芸術から、「政治の

優位性」を原理的に摘出して批判することから、なんの成果をも期待できないことはあきらかであり、むしろ視点は、いかに政治をその芸術性として有機的にふくみこんでいるか、いかにむけられなくてはならない。

だとすれば、わがプロレタリア芸術運動においても、「芸術」そのものの概念が——したがつて「芸術家」の概念も——かわりうるということ、そして、政治は内在的に有機的にその芸術性において表現されなければならない、ということなどをふまえて、方法論を充実させながら展開されなければならない。もっと具体的にいうなら、第一に芸術の綜合化——これは一方では、ほかイデオロギー形態との結合をとおして、もう一方では芸術形態のなかでのさまざまなジャンルの綜合の問題としてかんがえられる——そして第二に芸術の大衆化を、運動の支柱として展開しなければならなかつたはずである。

いうまでもなく、芸術の綜合化と大衆化は、これが表裏一体をなしておこなわれてこそ芸術革命をそのなかにふくみこんだ革命芸術を創造することができるのである。そして、わがプロレタリア芸術運動においては、芸術の綜合化が具体的にそのプログラムにのぼることが、ついになかつた。(部分的には、たとえば当時モダニストとしてあつかわれていた板垣鷹穂などの論文に、観念的にあらわれてはいる。)だから、このようななかでの大衆化には、はじめからたいした効果をのぞめなかつたのである。この原因を、中原佑介はつぎのように指摘している。かれは

「革命のための芸術は、芸術革命とは別のものであり、芸術革命というのは二十世紀のアヴァンギャルド芸術がそうである如く、つね

に実験とみられるあたらしい視野を切りひらいてゆくに對し、革命のための芸術は、多くのばあい、芸術のうえでは保守的なかたちをとるものだ、というような意見があるけれども、わたしは、ほんとうの意味での革命のための芸術は、つねに、芸術革命的（アヴァンギャルド芸術としての）要素を、欠くことのできないものとして、含んでいるはずのものではないかとおもうのである。」

「プロレタリア革命という政治の要請を、自らが『芸術家』であることを輕蔑するかたちではなく、『芸術家』でありつづけようとするかたちで受け入れたのではあるまいか。そして、自らが『芸術家』でありつづけるために、政治に従属することが、同時に芸術の自律性をうしなわせることになってしまった。」（『日本近代美術史・革命のための美術1』『美術手帖』一九五八・二）

と結論する。わたしもまた、これをうべなうものであるが、それは、はたしてその大衆化とはどのようなものであったか。そしてそれは、どのような意図で、どのような理論にささえられておこなわれたのであったか。わたしは、このような視点から日本のプロレタリア芸術運動における運動理論を検討しようとおもう。

「論争の経緯は最初に『いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて』（中野重治・戦旗昭二年八・七）と『小市民性の跳梁について』（鹿地亘・戦旗同号）とがそれぞれ別個の問題を提起し、それをひつくるめて批判した『芸術運動当面の緊急問題』（蔵原惟人・戦旗同年八月）とそれに反駁した『問題の振ち戻しとそれに就いての意見』（中野・戦旗同年九月）がこれにつづき、さらに『芸術運動に於ける左翼清算主義』（蔵原・戦旗同年十月）の反批判とそれをうけた

『解決された問題と新しい仕事』（中野・戦旗・同年十一月）となつて、半年にわたる論争は一応終結したのである。」（『現代日本文学史・昭和』平野謙・筑摩書房）

わたしの図式によれば、『大衆的絵入雑誌』の刊行に象徴される、プロレタリア芸術運動における大衆化のプログラムは、芸術の大衆化における政治的プログラムと、政治の大衆化における芸術的プログラムとの結合されたものであり、どっちの側面からみても、これは「プロレット・クルト」の問題にぞくすることはあきらかである。

しかし中野重治が、これについて「我々は、我々がどんな場合にも芸術上のプログラムと政治上のプログラムとをとり換へないやうに注意しなければならない」（いわゆる芸術の大衆化論の誤りについて）が、「政治的プログラムである教化の仕事の中に多くの芸術の仕事がある。」（問題の振ち戻しとそれに就いての意見）として、芸術運動としての意味を、いちおうはつきりとみとめていることは、すくなくとも蔵原惟人の、プロレタリア芸術運動確立のための仕事と、大衆の直接的アヂ・プロの運動とは「全然切離して考へることは出来ないといへ、明らかに異った範疇に属している。」（芸術運動当面の緊急問題）という主張からは、一步すすんでいるといえる。しかし、ふたりに共通していることは、芸術創造の方法意識の問題として、芸術の大衆化における芸術のプログラムをかんがえる視点がぬけおちていたことである。この視点からみると、中野の「芸術の仕事は全体として、プロレタリアートの政治的闘争の中にある。」といいながら、「今日大衆はその生活がまことの姿で描かれることを求めて居る」「心がけのいいプロレタリアの芸術家はそこへ進めばいい。彼の芸術を大衆が面白がらないなら、面白さを人真

似するのでなしに芸術の源泉である大衆の生活を探ればいい。」(いわゆる芸術の大衆化論の誤りについて)とする立論と、蔵原の「すべての芸術は常に必然にアデーションであり、そしてプロレタリア芸術はそのアデーションを意識的に遂行する」(芸術運動における左翼清算主義)といいながら「問題は如何なる芸術を大衆の中に持ち込むかということにある」(然らば如何なる芸術が大衆に理解され、大衆に愛されるか?それが為には先ずそこに生きた大衆の姿が描かれていなければならない)「我々が大衆を描く時、我々はこの異った層に属し異った個性を有する人間としての大衆を描かなければならない。」(「無産階級芸術運動の新段階」「前衛」一九二八・一)とした立論とは、もともとおなじところに立脚していたといえる。ただ、ちがうところは「問題の発端は芸術大衆化という当面の課題に対する中野重治の一見芸術至上主義的なきびしい警告を、蔵原惟人が『最も芸術的なものが最も大衆的である』という『純然たる理想論・観念論』としてうけとり『現在のプロレタリア芸術が大衆から隔離されていて、大衆的なプロレタリア芸術が要求されている今日、この様な論文が書かれることは極めて不適当である』と断定したところにはじまる。そして、蔵原は中野の『大衆の求めて居るのは芸術の芸術、諸王の王なのだ』というような空疎な観念論に對置して『プロレタリア芸術確立の為の芸術』と『大衆の直接的アジプロの為の芸術』とを平行して展開しなければならぬ、とそのプログラムを一応具体的に開陳してみせたのである。」(平野謙・前掲書)というようなところが、ちがうといえちがっていた。(ここでいっておかなければならないことは、わたしのよみとりでは、蔵原のいう「直接的アデ・プロ」のプログラムの開陳は中野のほうが

はやく、すでに『いかに具体的に闘争するか?』(「プロレタリア芸術」一九二七・十二)にみられる。蔵原はその当時は「芸術運動としては自明のこと」と、かるくうけながしていたようにみえる。)しかし、問題はこのさきにある。蔵原は、創作方法理論を理論として確立し、作家に指定することによってすぐれたプロレタリア・レアリズムの作品が創造できると確信し、中野は、必要以上に作家が政治の要請にしたがうことは「創作態度をねじ曲げ」ることとかがえた、いいかえれば、それは作家自身の内心の問題とかんがえたのである。もちろん、どちらかといえば中野のほうがより正当であったとはいえる。このほかにも、さきにみた大衆化論の着眼、「労農通信」の提唱のばあい「芸術的価値」についての考察など、おおくのみごとなひらめきをみせた中野は、しかし「中野の発言は一方では政治至上的であり、一方では芸術至上的であって、その間にほとんど統一がない」と平野謙(前掲書)が指摘するように、あまりにも抽象的、観念的であった。このような中野が運動の指導理論家となりえないのは当然である。そのような意志さえ、すでに中野にはなかったかもしれぬ。そして運動の主導理論は蔵原の理論がうけもつことになるのである。

3

一九二六年十月、ソヴェト遊学から帰国した蔵原惟人は、翌年『文芸戦線』の同人となり、同誌二・三月号に『現日日本文学と無産階級』を掲載して注目された。その後『労農芸術家連盟』をへて『前衛芸術家同盟』を結成し、その中心となった。そして以後『無産階級芸術運動の新段階』(「前衛」一九二八・一)・『プロレタリア・レアリズムへの道』(「戦旗」同年・五)・『プロレタリア芸術

の内容と形式』(「戦旗」一九二九・二)などによって、かれのプロレタリア・レアリズム創作方法理論を確立し、それらの諸論文と平行して、かれの理論大系のもう一方の軸をなしている芸術運動理論を、『芸術運動当面の緊急問題』・『芸術運動に於ける左翼清算主義』などにおいて展開し、プロレタリア芸術運動における指導理論家としての位置を確立した。

これらの諸論文、とくにその芸術運動理論については、すでにみてきたが、もういちど構造的に検討するならば、たとえば『芸術運動当面の緊急問題』によれば、蔵原は、芸術運動の任務をつぎのように規定している。(蔵原が芸術運動理論を具体的にろんじたのはこの論文が最初である。)

一、芸術発達のマルクス主義的研究を進めて、そこから現在及び将来に於けるプロレタリア芸術の方向を見定めること。

二、過去に於いて大衆を捉へた芸術の形式を研究し、それを批判的に受入れること。

三、ソヴェート連邦及びその他の国に於いて確立されつつあるプロレタリア芸術を研究し、そしてそこから現在の我々に必要なるものを摂取すること。

そしてこれらは、芸術運動におけるプロレタリア芸術確立のための仕事であり、「此の如き芸術は必ずしも今直ちに、広汎なる大衆のアヂ・プロには役立たない。我々はこの芸術運動と並んで大衆の直接的アヂ・プロの爲の芸術運動——それがもし芸術運動といひべくんば——を遂行して行かなければならない。」

とした。これをみればあきらかなように、蔵原の運動理論には、わたくしがさきにのべた芸術の綜合化というまでもなく、その大衆化の

志向も脱落している、わたしのいう大衆化とは、いうまでもなく、芸術の芸術的プログラムによる大衆化のことであって、この大衆化のみちをとおってこそ「政治に従属することが、同時に芸術の自律性を」確保することができるのである。では、芸術のプログラムによる芸術の大衆化とはなにか、それは、労働大衆との有機的な交渉による、運動主体、および創造主体の現実にたいするヴィジョンの自己変革を目標とする。第一に大衆の側からの芸術創造の問題として、第二に既成芸術家自身の方法意識の問題としてかんがえられなければならない。作品が、芸術革命とおした革命芸術としての資格をそなえるのは、蔵原におけるような、創作方法理論を作家に指定することからではなく、作家みずからが、歴史をうごかす主体のエネルギーをたえまなくくみとり、それをただしい社会的——政治的展望のもとに自己の内部に定着させ、そしてそれを、自己の創作方法論として確立することによってえられるのだ。これらの問題が、たがいにからみあいもつれあいながら展開されるときに、ただし芸術運動をすすめることができるのである。

ところが蔵原は、創作方法理論を確立させて作家に指定することにより、すぐれた前衛芸術をうみだすことができると確信してしまつたために、芸術の大衆化における芸術のプログラムをおもいおこすことができなかつた。このことは、おもてうらの関係をなしているのであつて、ぎやくにいえば、かれの大衆化論が政治的プログラムのみであることは、もともとそのプロレタリア・レアリズム創作方法理論にあやまりの根源があつたのである。そしてこのことは、蔵原のかんがえる芸術概念そのものにかかわっている。さきに引用した、芸術運動におけるプロレタリア芸術確立のための仕事をみて

も、蔵原が、芸術は创作者の複雑な内部世界（吉本隆明のいう「内的再構成力」）をとおしてうまれるという、重要な芸術創造過程についてまったく理解していず「芸術はイデオロギーであると共に技術である。」（**芸術運動当面の緊急問題**）とかんがえていたことは、いみじくも、あらゆる意味で中原佑介の指摘があてはまることになる。このようにみえてくると、蔵原が、創作方法理論を作家に指定したことは、かれ自身の論理的帰結としては当然である。

中野重治の『我々は前進しよう』（『戦旗』一九二九・四）のさけびの具体化として『ナツプ芸術家の新しい任務』（『戦旗』一九三〇・四）をかけた蔵原は「文学（芸術）は党のものとならなければならぬ」というレーニンのことばをひきながら、さらにつよく「前衛の観点」を作家に要請し、「共産主義芸術の確立」を主張した。

そして『プロレタリア芸術運動の組織問題』（『ナツプ』一九三一・六）においては、日本のプロレタリア芸術運動に、これまで組織上における重大な欠陥があったといい、それは「これまで、真に大衆的なプロレタリア的な基礎を有しなかった」「企業内の労働者にその組織的な基礎を持っていなかったことである」として、企業内における文化団体の組織づくり、およびそのナツプとのむすびつきを強力にうったえ、それらの組織の任務を、「企業内の日常闘争、各種カンパニヤに動員し、組合文書の配布を助け、労働者の日常の不満を組織して、ストライキの準備と遂行とに積極的に参加すること」にあるとした。このように、政治的な役目をいりこくもったものではあっても、もしもこれによって労働者の文化組織を組織しえたならば、そこから芸術的抵抗戦線をつくる芽が、かならずできたであろう。しかし、この論文は「当時共産党は岩田義道、風間大

吉らによって党中央を再建しつつあり、日本革命の展望をプロレタリア革命と規定したいわゆる三十一年政治テーゼ草案を発表したりして、党員の多数者獲得を叫びつつあるときだった。コップ結成もそういう共産党の戦略目標と見合って提唱されたもののようである。」（**平野謙・前掲書**）という背景とともに、さしせまった時代の状況をぬきにしてはかんがえられない以上、わたしの問題提起は、すでにこのばあい通用しないかもしれない。

蔵原は、すでに『ナツプ芸術家の新しい任務』をかけたころより非合法生活のなかにあったが、一九三一年九・十月の『ナツプ』に連載された『芸術的方法についての感想』は、かれのプロレタリア・レアリズム理論をぎりぎりへのぼりつめた達成として、さらにはプロレタリア芸術運動における指導理論そのもののゆきついた結論、ともいうべきものとして歴史的意味をもっている。

「基本的なものの本質的なものは常に、思想をも感情をも、意識をも無意識をも通じて存在するところの階級的矛盾であるのだ。」

「闘争するプロレタリアの場合、その個人的幸福は階級的な仕事によって『犠牲』にされるのではなくて、その仕事の中に実現される筈だ。」

「『愛情の問題』そのものがプロレタリア文学の中心的主題になることはないのである。現実にあいてもこの問題は唯プロレタリアートの階級闘争の実践に於いてのみ解決されるのである。」

このようなまことにもっともな、しかし非芸術的な理論に立脚しながら蔵原は、当時の「プロレタリアートの作家」の作品を、ばさばさりときってすてる。そのてさばきこそみごとというほかはない。だが、わたしはこれ以上たちいるまい。このような視点から、蔵

原の創作方法理論を検討することは、すでにおおくの論者たちによってなされている。蔵原には蔵原の批評の方法がある。それを検討するのはいい。しかし、批評家が創作方法理論を作家に規制すること自体が、すでに不必要——もっといえば、批評家が批評ほんらいの役割をネグレクトするからこそ、このようなことがおこるのだ——なことであるとき、それを検討することから問題が発展するはずはない。

ことわるまでもなく、わたしは作家にとって創作方法論が無用だなどといっているのではない。作家内部の創造過程にかかりをもたない方法論が、外部からの強制として移入されたとしても、それによってすぐれた作品をうみだせることはありえない。必要なことは、作家が作家独自のリアリステイックな世界観にもとづいた、独自の方法論を確立することである。写実的手法であろうと抽象的手法であろうと、そんなことが問題なのではない。芸術革命をとおした革命芸術を創造するためには、作家の現実をたいする果敢な参加と、作家が現実をたいする強烈なヴィジョンをもつことこそが、なによりもまず必要なのである。

4

もしも、蔵原惟人に象徴される日本プロレタリア芸術運動における批評活動が、吉本隆明のいうとおり「はじめて芸術作品の構造を生産労働形式および社会階級的な必要と結びつけることによって分析可能な論理の科学として成立させたことによって劃期的な意味」(『近代批評の展開』「岩波講座・日本文学史(14)」)をもつとしても、「平林初之輔も青野秀吉も蔵原惟人も中野重治も宮本顕治も、ひとたびはトロツキーの見解を是とするところから文学的出発を出

発したはずである。しかし、政治との相関関係において、芸術の特殊性を固執する立場とそれに反対する立場とにわけた場合、平林も青野も蔵原も中野も宮本も、おおざっぱにいうと、後者の立場に立つことができたとき、いわゆる運動の指導理論家となったのである。」(『中野重治全集1解説』筑摩書房)という平野謙のするどい指摘から、わたしたちはなにをまなぶべきであるか。

わたしは、いたずらに死児の才をかぞえようとしたのではない。あくまでも、プロレタリア芸術運動を媒介にして、今日以後わたしたちが展開しなければならぬ芸術運動のありかたを考察してきたつもりである。充分とはいえぬまでも、わたしは、これによっておおくの問題をあきらかにすることができた。このこと自体が、プロレタリア芸術運動が、みやくみやくと現在にいきていることを証拠だてているといえるだろう。

付記 わたしたちは、今年の八月十六日にひらかれた国文学会の総会で、やはりこのテーマで研究発表をした。その後、これまでの成果を総括して「轉向文学研究1」を発行したが、この文章はそれに載せられた四つの論文をまとめ、会員の検討と承認をえたものである。

執筆者 新井俊一(本学日文科四年)